

UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE MUSICA



**“ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LAS OBRAS
MUSICALES PARA PIANO DE LOS ESTILOS
BARROCO, CLÁSICO, ROMÁNTICO Y DEL SIGLO XX”**

***TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN
DEL TÍTULO DE LICENCIADO EN
EJECUCION INSTRUMENTAL
ESPECIALIDAD DE PIANO***

AUTOR: JULIO DARIO BUENO ESCOBAR

TUTOR: LCDA. MERCEDES CRESPO

CUENCA-ECUADOR

2010-2011

DEDICATORIA

Primeramente le dedico este trabajo a Dios
Todopoderoso por ser mi guía espiritual que me conduce
siempre al camino del bien y del éxito.

A mi madre por ser el árbol principal que me cobijó
bajo su sombra dándome así la fuerza para seguir
caminando y lograr alcanzar esta meta anhelada que hoy
he logrado.

AGRADECIMIENTOS

Son numerosas las personas a las que debo agradecer por ayudarme en el logro de mi carrera, es demasiado poco, el decir gracias, pero en el fondo de mi ser le estaré eternamente agradecido y siempre presto en tenderles una mano cuando así lo requieran. Sin embargo resaltaré sólo algunas de estas personas, son las cuales no hubiese hecho realidad este sueño tan anhelado.

A mi querida maestra Mercedes Crespo, por ser mi fuente de motivación, ya que sin ella no existiría una escuela de Piano en Cuenca.

A mi querido maestro Francis Yang que a la distancia siempre será un pianista a quien admiraré y transmitiré sus enseñanzas a las generaciones venideras.

INDICE DE CONTENIDOS

RESUMEN

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1 : EL PERIODO BARROCO

Definición

1.1 El Barroco en las demás artes

1.2 El Barroco Musical

1.2.1 Características generales

1.2.2 Johann Sebastián Bach

1.2.3 Biografía

1.2.4 La influencia de J. S. Bach a través de los
tiempos

1.2.5 El clave bien temperado de Johann Sebastián
Bach

1.2.5.1 Definición

1.2.5.2 La afinación temperada

1.2.5.3 Esquema general sobre los
preludios

1.2.5.4 Esquema general sobre las fugas

1.2.6 Catálogo de obras para teclado

1.3 Análisis del preludio y fuga nº20 en la menor tomo II
de Johann Sebastián Bach

CAPÍTULO 2 : EL PERÍODO CLÁSICO

2.1 Definición

2.2 El período Clásico en las demás artes

2.3 El Clasicismo musical

2.3.1 Características generales

2.4 Wolfgang Amadeus Mozart

2.4.1 Biografía

2.4.2 Su estilo musical

2.4.3 La influencia de Wolfgang Amadeus Mozart a través de los tiempos

2.4.4 Catálogo de obras para piano

2.5 Análisis la Sonata para piano en Re mayor K476 (primer movimiento) de Wolfgang Amadeus Mozart

CAPÍTULO 3: EL PERÍODO ROMÁNTICO

3.1 Definición

3.2 El Romanticismo en las demás artes

3.3 El Periodo Romántico musical

3.3.1 Características generales

3.4 Frederick Chopin

3.4.1 Biografía

3.4.2 Su estilo musical

3.4.3 Catalogo de obras para piano

3.5 Análisis de la polonesa-fantasia op.61 para piano de Frederick Chopin

CAPÍTULO 4 : LA MÚSICA LATINOAMERICANA

4.1 Definición

4.2 Características Generales

4.3 Alberto Ginastera

4.3.1 Biografía

4.3.2 Su estilo musical

4.3.3 Catálogo de obras para piano

4.4 Análisis de la obra para piano: “Malambo” de Alberto Ginastera

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFIA

RESUMEN

El presente proyecto pretende dar a conocer al lector y al público en general una investigación minuciosa y detallada sobre la Música Latinoamericana y los períodos de la Música Académica como son el Barroco, el Clasicismo y el Romanticismo, las mismas que han sido abordadas en relación con las demás artes, y sus principales características. Al escoger los más grandes representantes de cada período de la Historia de la Música Universal se ha logrado con este proyecto, hacer que el público conozca la música para piano mediante el análisis histórico, armónico y estructural de obras trascendentales del repertorio pianístico como son: el Preludio y Fuga en La menor del Clave Bien Temperado Tomo II del compositor Johann Sebastian Bach, la Sonata en Re mayor K476 del Compositor W.A. Mozart, la Polonesa Fantasía Op. 61 en la bemol mayor de Frederick Chopin y “Malambo” del Alberto Ginastera.

INTRODUCCIÓN



“Dadme el mejor piano de Europa, pero con un auditorio que no quiere o no siente conmigo lo que ejecuto, y perderé todo el gusto por la ejecución”

Wolfgang Amadeus Mozart

En la actualidad, nuestro país, vive profundos cambios, tanto en el aspectos social, económico, cultural, en donde la música que tradicionalmente era tomada, solo como un pasatiempo o un simple don natural, que no tenía la necesidad de profesionalizarse, empieza a tomar poco a poco mayor importancia, siendo la preparación académica un importante factor para la formación como artista, es así, que empieza a surgir la necesidad ante nuestro medio, la

formación de una sociedad que sepa apreciar tanto las obras académicas como populares, dentro de una estructura sistemática, que valore el trabajo que un artista profesional puede realizar, tanto para un cambio de visión de nuestra sociedad, así como para la supervivencia del artista profesional.

La centralización de orquestas sinfónicas en la capital del país, la alta deserción en las escuelas de música, donde sólo dos por ciento de los alumnos se titulan, y la falta de espacios en los medios para difundir la música clásica la han convertido en un cementerio de pocos profesionales y con un público reducido.

El mercado es otro problema, porque no hay una industria especializada en producción de discos de música clásica, y sólo “nos contratan para conciertos en cenas, banquetes o aniversarios de empresas

La música académica, es realizada por pocos, con la idea de que le guste a muchos, pero estos no suelen ser

tantos en general. Sus autores y ejecutores han estudiado una larga carrera en escuelas especiales, conservatorios, y sus oyentes, en general han sido inducidos a gustarla por tradición familiar, que luego puede cultivarse. Requiere de cierta iniciativa personal para llegar a ella.

Por todo esto expuesto anteriormente, es necesario analizar el quehacer musical en la práctica pianística en la Ciudad de Cuenca, El desarrollo pianístico de alto nivel en el Ecuador se inició con la llegada a nuestro país del ecuatoriano: Mst. Reinaldo Cañizares, profesor de piano, graduado en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú y rector-fundador del Conservatorio Rimsky Korsakov de la ciudad de Guayaquil, quien dio una nueva visión y formación a los pianistas de esa ciudad alcanzando muchos premios a nivel nacional e internacional, como lo son: Ciudad Huesca en España, Ciudad de Carlett en Italia, Himahatsu en Japón. Todos estos acontecimientos fueron para los pianistas del Ecuador una gran motivación, aún así las cosas en Cuenca no cambiaban. Hasta la llegada de la

Mst. Mercedes Crespo, profesora cubana, que fue la que impulsó el desarrollo del arte pianístico en nuestra ciudad, gracias a su metodología de enseñanza del piano, su trabajo se ve reflejada en las generaciones venideras con un muy alto grado de desempeño musical a nivel nacional e internacional.

Otro maestro de gran importancia fue el Dr. Francis Yang que mostró al Ecuador la visión contemporánea de la música de piano que el primer mundo vivía en ese momento, que al fusionar sus conocimientos muy amplios de la música académica, amplió el repertorio para piano conocido en nuestro medio.

Este desarrollo mencionado anteriormente a dado sus frutos de grandes pianistas como: Andrés Añazco (Guayaquil), Andrés Floril (Quito), etc. Conciertos memorables de ecuatorianos como el Concierto N°2 para piano y Orquesta de Rachmaninoff interpretado por Hector López Domínguez, Concierto N°3 para piano y Orquesta de

Rachmaninoff interpretado por Alejandro Ormaza, Recital para piano solo realizado en el Auditorio del Banco Central de Cuenca por el Mst. Anton Salnikov.

Actualmente, la formación de los futuros pianistas de nuestra ciudad está en manos de todos los pianistas que fueron alumnos de estos grandes profesores de piano, además del espacio que se está dando a concursos de piano como lo son “Jóvenes talentos” organizado por la Academia de Música Fronteras Musicales Abiertas, “Concierto de la música Clásica” organizado por en Centro Cultural Ecuatoriano Alemán en la ciudad de Guayaquil, “Concurso de piano” organizado por el Conservatorio de Música J. M. Rodríguez.

CAPITULO I

EL PERÍODO BARROCO

1.1 Definición

El Barroco fue un periodo de la historia en la cultura occidental que se dio en todas las artes, que abarca desde el año 1600 hasta el año 1750 aproximadamente. Se suele situar entre el Renacimiento y el Neoclásico, en una época en la cual la Iglesia Católica europea tuvo que reaccionar contra la Reforma.

Proviene de la palabra portuguesa "barroco" (en español sería "barrueco"), que significa "perla de forma irregular", o "joya falsa" o la extravagancia del pensamiento humano.

1.2 El Período Barroco en las demás artes

La Arquitectura

La arquitectura barroca se desarrolla desde el principio del siglo XVII hasta dos tercios del siglo XVIII. En

esta última etapa se denomina estilo rococó. Su monumentalidad crea un ambiente propicio de una ciudad rica, justamente la pretensión de los artistas barrocos. De hecho surgieron las Manufacturas reales donde se manufacturaron productos de calidad como el vidrio de carrá, las alfombras pérsicas, las cerámicas u otros. El grandiosismo es una cualidad típica Barroca que está claramente reflejada en la Plaza de San Pedro. Los arcos se utilizan de formas variadas y las cúpulas son el elemento por excelencia del arte Barroco.



Catedral de Santiago de Compostela (España).

La Literatura

El cambio de mentalidad en las personas y una cierta conciencia de inseguridad y de crisis hacen que se

extienda una gran preferencia por las características propias de este movimiento. Los escritores del siglo XVII se inspiran en una filosofía de renuncia que es la filosofía estoica de Séneca y al mismo tiempo tienen muy en cuenta el sentido religioso de la vida.

La Escultura

La escultura barroca se desarrolla a través de las creaciones arquitectónicas, sobre todo en estatuas, y también en la ornamentación de ciudades en plazas, jardines o fuentes.



Iglesia de San Bartolomé, escultura barroca española

La Pintura

El tema principal para los pintores de esta época fue la religión en los países católicos y del gusto burgués en los países protestantes.

Se desarrollan nuevos géneros como los bodegones, paisajes, retratos, cuadros de género o costumbristas, así como se enriquece la iconografía de asunto religioso.



Caravaggio, Crucifixión de San Pedro.

1.3 El Periodo Barroco Musical

La música del periodo barroco es el estilo musical que está comprendido desde el nacimiento de la ópera en el siglo XVII (aproximadamente en 1600) hasta la mitad del siglo XVIII (aproximadamente hasta la muerte de Johann Sebastian Bach, en 1750).

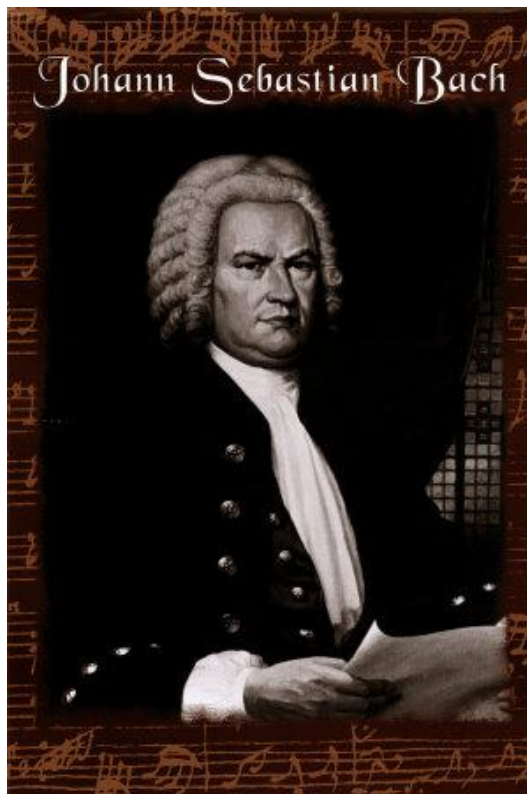
1.3.1 Características Generales

- El uso del bajo continuo y del bajo cifrado y el desarrollo de la armonía tonal, que la diferencia profundamente de los anteriores géneros modales.
- En esta época se desarrollan la sonata, el concierto grosso, la ópera, el oratorio y el ballet francés.
- Delimitación e independencia entre música vocal e instrumental.
- Fueron de mucha importancia dos géneros instrumentales: la sonata da chiesa o sonata de iglesia, y la sonata da camera o sonata de cámara.

- Los instrumentos musicales del Período Barroco fueron: Violín y Viola, Clavicordio, Clavicémbalo y Guitarra, Oboe y Fagot, Sacabuche, Trompa y trompeta (ambas sin pistones), Órgano de pared (viento y tecla)

En esta época se reutilizan instrumentos de épocas anteriores y se hace una innovación a la percusión: Timbal.

1.4 Johann Sebastián Bach



“Vive como lo harías para no avergonzarte en el caso de que se divulgara lo que haces, aún en el caso de que fuera mentira lo que se divulga”

Johann Sebastián Bach

1.4.1 Biografía

Compositor y organista alemán, nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach y murió el 28 de julio de 1750 en Leipzig. Recibió sus primeras lecciones musicales de su

padre, Johann Ambrosius. A la muerte de éste, se fue a vivir y estudiar con su hermano mayor, Johann Christoph, organista de Ohrdruff, quien se hizo cargo de su educación y lo inició en el clavecín, órgano y composición. Tenía un don natural para tocar instrumentos: violín, viola, espineta, clavicordio, címbalo, viola pomposa (instrumento de cinco cuerdas, que él mismo inventó a los 17 años) y sobre todo el órgano, su instrumento favorito. Por tener una bellísima voz de tiple fue admitido en el coro de la iglesia de Ohrdruf.

Luego de haber ocupado importantes cargos en Arnstadt, Mülhausen, Weimar y Cöthen, la plenitud de su carrera la alcanza en Leipzig, siendo nombrado en 1723 Cantor de la escuela de Santo Tomás, plaza más propicia para dedicarse a la composición de la música sagrada. El cargo de Cantor incluía, la enseñanza de música, latín y teología a los alumnos, la interpretación de motetes y cantatas en las celebraciones religiosas y el mantenimiento de los órganos de varias iglesias.

En Weimar se casó con su prima María Bárbara, con la que tuvo siete hijos. A la muerte de su esposa contrajo segundas nupcias con la soprano Ana Magdalena Wüllken, de cuyo matrimonio nacieron trece hijos. De sus veinte hijos, siguieron su carrera musical tan sólo cinco, tres de su primer matrimonio (Wilhelm Friedmann, Karl Philipp Emanuel y Johann Gottfried Bernhard) y dos de su segundo (Johann Chistoph Friedrich y Johann Christian).

“Fue Bach el que inventó el método natural de cruzar el pulgar por debajo de los demás dedos y también fue él el primero que empleó todos los dedos para ejecutar trinos y adornos.”¹

Perdió la vista a causa de una infección ocular aún así no dejaba de trabajar, pues dictaba a su antiguo discípulo y más tarde yerno -Johann Christoph Altkinol- composiciones nuevas o correcciones de algunas corales para órgano.

¹ LEIVALLANT, Denisse, El arte del Piano. Ed. Labor, París, Francia, 1997, pp 25.

En 1758 (ocho años tras la muerte de Bach), la música de Bach estaba ya prácticamente olvidada. Fue gracias a Mendelsohnn, quien en 1829 con la dirección de la Pasión Según San Mateo, provocó el resurgimiento de la obra de Bach.

1.4.2 La influencia de J.S. Bach a través de los tiempos

El influjo de Bach sobre compositores posteriores se basa principalmente en tres pilares: la ornamentación, la fuga y la variación.

En 1702, 1710, 1713 y 1715, Fischer editó su obra Ariadna música, conjunto de veinte preludios y fugas en veinte tonalidades diferentes, que debían de servir de hilo conductor al músico en el laberinto de las tonalidades más alejadas. Debido a que no usaba el «temperamento bueno», evitó las tonalidades en Sol sostenido menor y todas las que utilizaban más de cinco bemoles o seis sostenidos. En 1711, Heinichen publicó un Labyrinthus

músicos igualmente en veinte tonalidades, cuyo objetivo era parecido. En 1719, Johann Mattheson da en su Exemplarische OrganistenProbe, unos ejemplos de base continua en cada una de las veinticuatro tonalidades.

“Bach fue el primer minimalista de la historia: con motivos muy cortos, de tan sólo cuatro notas a veces, que se repiten, se entrecruzan, se multiplican, cambian de armonía, establece el "Tema con Variaciones".²

Beethoven, en el último periodo de su vida, compuso sus 32 variaciones sobre un vals de Diabelli.

Robert Schumann, quien desde 1845 se dedica al estudio de las obras de aquél (el Clave bien temperado era su pan cotidiano), de lo cual resulta una serie de obras contrapuntísticas: Estudios Op. 56 y Bocetos Op. 58 para piano de pedales, 6 Fugas sobre el nombre B.A.C.H. Op. 60 para órgano y 4 Fugas Op. 72 para piano.

² NEHAUS, Heinrich, El arte del Piano. Ed. Real Musical, Madrid, España, 1987, pp 32

Felix Mendelssohn compone los Preludios y Fugas Op. 35 para piano y el Op. 37 para órgano, inspirados en corales y fugas barrocas y logrando una síntesis de polifonía y estilo pianístico libre.

Franz Liszt compuso las Variaciones sobre la Cantata BWV 12, cuyo tema principal proviene del primer coro de la mencionada Cantata, y con un bajo ostinato que no es otro que el Crucifixus de la Misa en Si menor de Bach. Otra de sus grandes obras es la Fantasía y Fuga sobre el nombre de B.A.C.H (1855)

César Frank en su Preludio Coral y Fuga en la que no sólo hace un homenaje en la fuga sino que el preludio y el coral están inspirados en el último coral de la Pasión según San Juan.

Ferruccio Busoni, pianista y compositor italiano, con 22 años realizó la transcripción para piano de todas las obras para órgano de Bach. ***“Una de sus piezas más importantes es la Fantasía contrapuntística sobre la***

última obra inacabada de J. S. Bach. Se refiere a la última fuga de El arte de la Fuga.”³

Rimski-Korsakov, compositor ruso del siglo XIX, compuso varias fugas y 6 variaciones sobre B.A.C.H. Op. 10, escritas en 1878.

Camille Saint-Saëns, compositor francés del XIX, rinde homenaje a Johann Sebastian con sus 6 Fugas Op. 161, obra tardía de una rigurosa arquitectura. El músico Max Reger, en su obra Variaciones y Fuga sobre un tema de B.A.C.H. Op. 81 desarrolla el tema tomado de la Cantata BWV 128. Se trata de 14 variaciones concebidas dentro de la tradición de las Variaciones Goldberg.

Dimitri Shostakovich, quien en 1951 compuso un ciclo de 24 Preludios y Fugas Op. 87 en homenaje a Bach. El Clave bien temperado, Shostakovich procede de manera diferente en cuanto al orden de las tonalidades: guarda el orden del círculo de quintas con la alternancia del mayor y su relativo

³ CASSELLA, Alfredo, El piano. Ed Ricordi, Buenos Aires, Argentina, 1980, pp 45

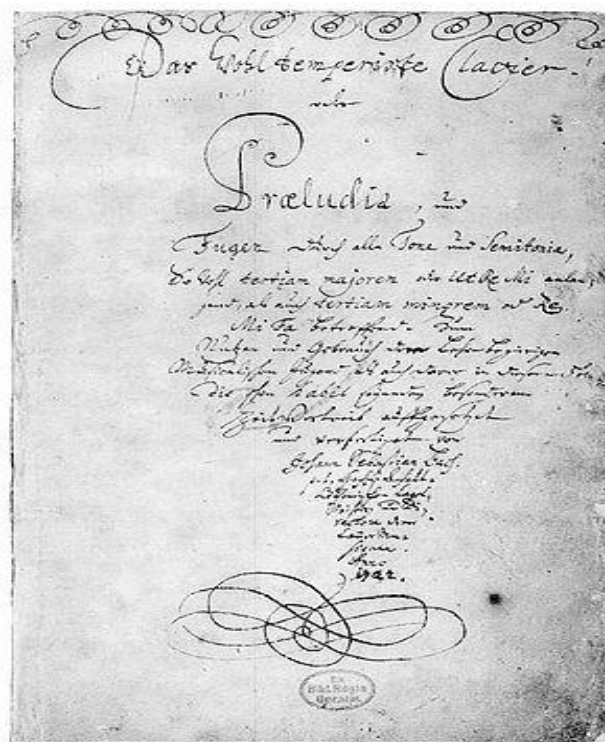
menor. Las fugas son a dos, tres, cuatro y cinco voces, y dos fugas dobles.

Béla Bartók, compuso los 6 cuadernos del Mikrokosmos : 153 piezas de un valor pedagógico sin rival desde las Invenciones y Preludios y Fugas de Bach.. Aunque hay similitud en las formas (canon, coral, variación, etc) hay que señalar una gran diferencia de inspiración: los temas del Mikrokosmos están basados en melodías del folclore de la Europa central y oriental. Su obra: Nueve pequeñas piezas compuesta en 1926 está dividida en tres cuadernos, y en dos de ellos muestra por primera vez, al igual que en su Concierto, la fuerte influencia del contrapunto lineal de J.S. Bach. El primer cuaderno especialmente se compone de Cuatro diálogos, que son en cuatro auténticas invenciones a dos voces. El segundo cuaderno contiene un Minueto y un Aire cuya polifonía no sólo recuerda a Bach sino que se remonta hasta Frescobaldi.

Hector Villa-lobos, compositor brasileño. Desplegó una intensa actividad musical, no sólo como compositor sino también como pedagogo, y organizó grandes conciertos que hicieron descubrir a sus compatriotas las obras corales de Johann Sebastian. Sus nueve suites tituladas Bachianas brasileiras funden el idioma musical del músico barroco con los poderosos ritmos y melodías de la música tropical.

Arnold Schönberg, compositor vienés. Dentro de sus Piezas Op. 23, la primera, titulada Sehr langsam, es una auténtica invención a tres voces en la que la voz intermedia traspone la notación de las letras B. A. C. H. La pieza, en su recorrido, desarrolla un contrapunto cromático de una soberana soltura.

1.4.3 EL CLAVE BIEN TEMPERADO



Carátula original de la copia manuscrita de Johann Sebastian Bach de *El teclado bien temperado*.

1.4.3.1 Definición:

Conocido ampliamente en castellano como el Clave bien temperado o también como el Clavecín bien templado (en alemán: Das wohltemperierte Klavier, literalmente "El piano bien temperado", es el nombre de dos ciclos de preludios y fugas compuestos por Johann Sebastian Bach

en todas las tonalidades mayores y menores de la gama cromática.

Como mucha de la música de Bach, ninguno de los dos volúmenes fueron publicados en vida. Y también como mucha de su música, se conoce la fecha en que fueron compilados, pero no las fechas en que fueron compuestos, por lo que existen diversas especulaciones al respecto. Lo que sí sabemos es que el primer volumen (que comprende los preludios y fugas del BWV 846 al BWV 869) fue terminado y compilado por Bach en 1722, aunque su primera impresión no llegará hasta mucho después de muerto Bach, en 1801. El segundo volumen (que comprende del BWV 870 al BWV 893) fue terminado y compilado en 1744, si bien también es probable, por el estilo, que muchos de los preludios y fugas de este segundo volumen estuviesen compuestos antes de compilar el primero.[1] Ambos comparten el mismo esquema: cada libro comprende 24 grupos constituidos por un preludio y una fuga en el mismo tono. Empieza por la

tonalidad de Do mayor, y después la de Do menor, a la que le sigue Do sostenido mayor y así sucesivamente, hasta haber completado toda la gama cromática de mayor a menor. Es, por tanto, una colección enorme que comprende 48 preludios y 48 fugas cuyo objetivo es, a la vez, musical, teórico y didáctico.

“Después de Bach, la forma de «preludio y fuga» cayó en desuso, como si todo se hubiera ya dicho. De hecho, cuando Bach cayó prácticamente en el olvido después de su muerte, el Clave bien temperado —del que numerosas copias manuscritas circularon durante el resto del siglo XVIII, dada la práctica habitual de la época de estudiar las obras copiándolas a mano— fue admirado y practicado en privado por los más grandes compositores: Mozart, Beethoven, Schumann, etc”.⁴

Sin embargo, esta obra no fue impresa por primera vez hasta 1801.

⁴ CHIANTORE, Luca, Historia de la Técnica Pianística. Ed. Alianza. Roma, Italia, 2007, pp 78

Bach le dio una gran auge, se copió a sí mismo muchas veces e interpretó en muchas ocasiones la versión íntegra.

1.4.3.2 La afinación temperada

Actualmente se utiliza el «temperamento igual», en que la escala es dividida en doce intervalos logarítmicamente iguales. Por eso, aunque el «temperamento bueno» es una evidente mejora barroca a la afinación griega antigua, de todos modos, para un oído moderno, las obras se seguirían oyendo claramente desafinadas.

Sin embargo, sin el sistema bien temperado, que permitía las modulaciones a tonos lejanos de una manera inmediata, así como las enarmonías, no hubiese sido posible toda la evolución musical que siguió a partir del siglo XIX, así como una cantidad importante de la música vocal ya desde el Renacimiento.

1.4.3.3 Esquema general sobre los Preludios de Bach:

Los primeros 24 Preludios y Fugas del primer tomo de El Clave bien temperado (1721). Definidos cada uno en una tonalidad diversa -doce mayores y doce menores- representan la primera aplicación completa de los modernos principios de la armonía. La palabra temperado se refiere al sistema de afinación nueva: el sistema de "temperamento igual". Los preludios del primer tomo son la preparación a la fuga siguiente, están desarrollados con preferencia al estilo de "estudios". El segundo tomo terminado en 1743 con otros 24 Preludios y Fugas, haciendo un total de cuarenta y ocho escritos en todos los tonos y semitonos de la escala cromática. Los preludios del segundo libro plantean a veces estructuras biseccionales, que nos pueden recordar a la suite, a la sonata monotemática scarlattiana, o bien arias elaboradas y ornamentadas, así como brillantes toccatas. Los preludios del segundo tomo, prevalecen como piezas con un desarrollo motivico y polifónico de un verdadero tema. Con ello, cada uno constituye una unidad musical en sí y su

importancia musical es equivalente a la de las respectivas fugas.

1.4.3.4 Esquema general sobre las fugas de Bach:

1. Las fugas están concebidas para dos, tres cuatro y cinco voces
2. Todas presentan una forma tripartita A-B-A'.
3. Se emplea con frecuencia el stretto y el juego con formas directas e invertidas del tema.
4. Aparecen contrasujetos tan caracterizados como el propio tema.
5. Plantean todas las complejidades de escritura de fuga que podamos encontrar al teclado, es decir, contrapunto doble, triple, cuádruple, inversión, aumentación, stretto.

Sin embargo, dentro de esta colección, encontramos preludios y fugas que, dada su particular sonoridad, se ve

que no fueron compuestas para el clave, sino que podrían ser ejecutadas en el órgano. Ello es debido a los instrumentos de esta época: existían claves con pedalieres de órgano completos, y con registros, órganos de tímbrica similar a los claves etc. También esto es así porque, Bach fue intérprete de órgano tanto como de clave.

1.4.4 Catálogo de obras para teclado

BWV

772-801 .	Invenciones y Sinfonías (1723)
802-805 .	Cuatro Duets
806-811 .	Inglés Suites (a.1715)
812-817 .	Francés Suites (c.1722) Anna Magdalena Bach

825-830 .	Seis Partitas
831-971 .	Obertura francesa, el Concierto italiano
832-845 .	Suites y Suite Movimientos
846-869 .	El bien temperado Libro Clave I (1722)
870-893 .	El Clave bien temperado Libro II (1738-1742)
894-902 .	Preludios y Fugas / Fughettas
903-909 .	Fantasías y Fugas / Fughettas
910-916 .	Tocatas
917-920 .	Fantasías
921-923 .	Preludios
924-932 .	Pequeños Preludios para Wilhelm Friedemann Bach

933-938 .	Seis Pequeños Preludios
939-943 .	Cinco Preludios de la colección de Johann Peter Kellner
944-962 .	Fugas y Fughettas
963-970 .	Sonatas y Movimientos Sonata
971-987 .	Conciertos
988 .	Las Variaciones Goldberg
989-994,909 .	Las variaciones, caprichos, y varios

1.5 Análisis del preludio y fuga nº20 en la menor tomo II de Johann Sebastián Bach

Este preludio está escrito a dos voces, la primera voz se caracteriza por tener un inicio acéfalo, su línea melódica está construida por intervalos de cuartas justas descendentes y terceras mayores ascendentes que están intercaladas mediante semitonos diatónicos y cromáticos, la figuración utilizada es en valores cortos entre semicorcheas y fusas además de un elemento diseñado como síncopa, muy característico en la construcción e la melodía de J. S. Bach, por lo que estos elementos interválicos y rítmicos le dan a esta voz un carácter misterioso y sutil.

La segunda voz cuya función es la de contracanto a la primera voz, está conformada por una escala descendente cromática que al fundirse con la primera voz le dan armónicamente la característica de cromatismo a este preludio. Su estructura es A y B de 16 compases cada

sección dando un total de 32 compases. La parte A abarca desde el compás nº1 al compás nº16 , se desarrolla fundamentalmente sobre la tonalidad de la menor y se caracteriza por la constante imitación entre las voces. La parte B está conformado desde el compás nº17 al compás nº32, presenta las mismas características de la parte A pero su diferencia fundamental es presentar las dos voces en sentido interválico contrario.

La fuga en la menor del Clave bien temperado Tomo II presenta la siguiente forma:

Es un fuga escrita sobre la tonalidad de la menor en un compás de 4/ 4, de carácter enérgico y majestuoso. Como todas la fugas, el tema está compuesto por dos diseños melódicos rítmicos contrastantes en este caso el primer diseño es un silencio de negra, cuatro negras, y el segundo diseño es un silencio de corchea y cuatro corcheas, esta línea melódica se forma con intervalos de terceras mayores y menores, sextas mayores y cuartas justas y quintas

disminuidas, que se mueven en forma ascendente y descendente, consecuentemente dándole este carácter enérgico. Mientras que el contrasujeto está constituido por las formas posibles de subdivisión de la corchea como son las cuatro fusas, una semicorchea y dos fusas, con el uso frecuente de la síncopa. De carácter ligero debido a su figuración dispuesto en forma de escalas descendentes.

Exposición:

El tema principal se presenta en : la tercera voz en los compases nº1 y nº2 sobre la tónica en la segunda voz en los compases nº3 y nº4 sobre la dominante en la primera en los compases nº6 y nº7 sobre la tónica,

Los compases nº8 y nº9 son puentes transitorios para llegar al compás nº10 donde se presenta el desarrollo con el tema en la tercera voz en dominante con relación interválica invertida en el primer diseño melódico rítmico.

Luego aparece el tema en: la primera voz en los compases nº13, nº14 en la dominante, sobre la segunda voz en los

compases nº17 y nº18 sobre la dominante, en la primera voz en los compases nº21 y nº22 sobre la tonalidad de re menor.

Reexposición

El tema principal aparece nuevamente sobre la tónica con el recurso de la anacruza únicamente en la tercera voz en los compases nº25 hasta el tercer tiempo del compás nº28 y por último una pequeña Coda en los compases nº28 y nº29.

El recurso utilizado en el contracanto de la Exposición es el mismo utilizado en esa función en el desarrollo, son las figuraciones subdivididas de la corchea que expone el contrasujeto, en forma de escalas ascendentes y descendentes.

CAPÍTULO 2

EL PERÍODO CLÁSICO

2.1 Definición

El período clásico fue una etapa del arte cuya principal característica es la tendencia a expresar la idea de perfección de la realidad; es decir, se tiende a ver el mundo como una estructura bella y perfecta. El Clasicismo reflejó al hombre como un ser armónico y a la humanidad como una sociedad ideal.

2.2 El Período Clásico en las demás artes

La Pintura

Se difundió entre los eclesiásticos, pues se apartaba de la vulgaridad caravagista, y también en los medios cultos que veían la posibilidad de narrar historias mitológicas y alegorías.

Cultivó un tipo de paisaje sereno y equilibrado, en el que a menudo aparecen ruinas clásicas.

Son importantes los Pintores Jacques Louis David (1748-1825); Joshua Reynolds (1723-1792)



Hipomenes y Atalanta, Guido Reni, versión h. 1615-1625

La Literatura

El humanismo exalta al máximo los valores clásicos. A sus cánones ha de atenerse toda obra que pretenda pasar por perfecta. El movimiento nacido en Italia, se difunde por toda Europa. En España triunfa en el Siglo de Oro, En Francia viene un poco a la zaga y en reacción al barroco, impone un dogmatismo rígido. Aun en medio de la convulsión romántica o modernista vuelven sus ojos al ideal clásico muchos escritores

La Escultura

Los Escultores Antonio Canova (1757-1822); Berthel Thorwaldssen (1770-1844); John Flaxman (1755-1826) son de gran importancia en este período.



Psyche Revived by Love's Kiss, Louvre

2.3 El Clasicismo musical

La música del Período Clásico, está impregnada del humanismo ilustrado que quiere mostrarse elegante y agradable a todos, por lo que triunfa un melodismo

externamente sencillo, pero que recoge un trabajo racional acorde con la filosofía del momento, el “Humanismo”

El clasicismo comienza aproximadamente en 1750 y termina alrededor de 1820, tiene en Alemania su principal expresión, y está dominado por las figuras de Gluck , Joseph Haydn y Wolfgang A. Mozart. ***“El periodo clásico aportó mejoras técnicas en todos sus aspectos y la adopción de un ideal de perfección basado en el equilibrio entre el sentimiento y la razón.”***⁵

2.3.1 Características Generales

- En cuanto a la armonía no se producen cambios significativos porque las principales reglas armónicas ya venían establecidas del Período Barroco.
- Se utiliza un estilo más puro y equilibrado,

⁵ ROSEN, Charles, El piano, notas y vivencias. Ed. Alianza. Madrid, España, 2009, pp 54

- Se fundamenta en la textura homofónica-armónica, es decir melodía con acompañamiento.
- Surge y se impone el bajo Alberti, forma de acompañamiento en donde se van desplegando acordes
- Cada vez se utilizan más variedad de dinámicas y articulaciones, gracias al desarrollo de los instrumentos musicales y explotando como recurso la utilización del registro agudo de los mismos.
- Las melodías son cantables con riquezas en sus variadas articulaciones conformando así la frase musical
- La forma musical-instrumental característica es el Allegro de Sonata. que se implementó en la mayoría de los géneros del momento, (sinfonías y oberturas).

- Incorpora la antigua obertura introducida de la ópera a la música sinfónica instrumental, dando origen así a la sinfonía moderna que culmina la escuela vienesa.
- La música religiosa adquiere menos desarrollo o predominio. Esta dominada generalmente por el espíritu operístico e instrumental; por lo que parece más bien hecha para el concierto que para el culto.

2.4 Wolfgang Amadeus Mozart



“La muerte, para llamarla por su nombre, es la real finalidad de nuestra vida. Por ello es que de unos años a esta parte he hecho relación con esta verdadera amiga del hombre”

Wolfgang Amadeus Mozart

2.4.1 Biografía

Mozart aparece hoy como uno de los más grandes genios musicales de la historia. Fue excelente pianista, organista, violinista y director y destacaba por sus improvisaciones, que solía realizar en sus conciertos y

recitales. Hijo del violinista y compositor Leopold Mozart, Wolfgang Amadeus fue un niño prodigio que a los cuatro años ya era capaz de interpretar melodías sencillas y de componer pequeñas piezas. Junto a su hermana Nannerl, cinco años mayor que él y también intérprete de talento, su padre lo llevó de corte en corte y de ciudad en ciudad para que sorprendiera a los auditorios con sus extraordinarias dotes.

Mozart decidió abandonar en 1781 esa situación de servidumbre para intentar subsistir por sus propios medios, como compositor independiente, sin más armas que su inmenso talento y su música. Mozart fracasó en el empeño, pero su ejemplo señaló el camino a seguir a músicos posteriores como Beethoven o Schubert.

Tras afincarse en Viena, su carrera entró en su período de madurez. Las distintas corrientes de su tiempo quedan sintetizadas en un todo homogéneo, que si por algo se caracteriza es por su aparente tono ligero y simple,

apariencia que oculta un profundo conocimiento del alma humana.

Las Obras Maestras se sucedieron: en el terreno escénico surgieron los singspieler El rapto del serrallo y La flauta mágica, partitura con la que Mozart sentó los cimientos de la futura ópera alemana, y las tres óperas bufas con libreto de Lorenzo Da Ponte, Las bodas de Fígaro, Don Giovanni y Così fan tutte. En las que superó las convenciones del género.

No hay que olvidar su producción sinfónica, en especial sus tres últimas sinfonías, en las que anticipó algunas de las características del estilo de Beethoven, ni sus siete últimos conciertos para piano y orquesta. O sus cuartetos de cuerda, sus sonatas para piano o el inconcluso Réquiem. “Todas sus obras de madurez son expresión de un mismo milagro”. Su temprana muerte constituyó, sin duda, una de las pérdidas más dolorosas de la historia de la música.

2.4.2 Su estilo musical

En la época en la que comenzó a componer, el estilo dominante en la música europea era el estilo galante, una reacción contra la complejidad sumamente desarrollada de la música del Barroco. Mozart fue un compositor versátil y compuso en cada género principal, incluyendo la sinfonía, la ópera, el concierto para solistas y la música de cámara. Dentro de éste último género, realizó composiciones para diversas agrupaciones de instrumentos, incluyendo el cuarteto y el quinteto de cuerda y la sonata para piano. Estas formas no eran nuevas, pero Mozart realizó avances en la sofisticación técnica y el alcance emocional de todas ellas. Casi sin ayuda de nadie desarrolló y popularizó el concierto para piano clásico. Compuso numerosas obras de música religiosa, incluyendo una gran cantidad de misas; pero también muchas danzas, divertimentos, serenatas y otras formas musicales ligeras de entretenimiento. También compuso para cualquier tipo de instrumento.

“Mozart siempre tuvo un don para absorber y adaptar los rasgos más valiosos de la música de otros compositores. Sus viajes seguramente le ayudaron a forjarse un lenguaje compositivo único. En Londres siendo niño, tuvo lugar un encuentro con Johann Christian Bach y escuchó su música.”⁶ En París, Mannheim y Viena encontró muchas otras influencias compositivas, así como las capacidades de vanguardia de la orquesta de Mannheim. En Italia conoció la obertura italiana y la opera buffa, las cuales afectaron profundamente en la evolución de su propia práctica. Tanto en Londres como Italia, el estilo galante estaba en auge: música simple, brillante con una predilección por la cadencia; un énfasis en la tónica, dominante y subdominante y la exclusión de otro tipo de acordes, frases simétricas y particiones claramente articuladas en la forma total de los movimientos.

⁶ GORDON, Stewart, Técnicas Maestras de Piano. Ed. Acteón, Barcelona, España, 2010, pp 87

Compuso óperas en cada uno de los estilos predominantes: la opera buffa, como Las bodas de Fígaro, Don Giovanni y Così fan tutte; ópera seria, como Idomeneo; y el singspiel, del cual La flauta mágica es el ejemplo más famoso.

Algunos de sus avances en el género operístico y la composición instrumental son: su empleo cada vez más sofisticado de la orquesta en las sinfonías y conciertos, que influyó en su orquestación operística y el desarrollo de su sutileza en la utilización de la orquesta al efecto psicológico en sus óperas, que fue un cambio reflejado en sus composiciones posteriores no operísticas.

2.4.3 La influencia de Wolfgang Amadeus Mozart a través de los tiempos

La obra pianística de Mozart es sin duda, una de las más importantes en la historia de la música. Sus obras son parte del repertorio pianístico en todo el mundo por su

belleza y tienen gran preferencia del público. Su obra total fue motivo de estudio e inspiración para muchos compositores contemporáneos y posteriores, como fueron Haydn, Beethoven, Chopin, por citar algunos y no ha perdido su vigencia a través de más de dos siglos existencia.

El discípulo más conocido de Mozart fue probablemente Johann Nepomuk Hummel, a quien Mozart tomó bajo tutela en su casa de Viena durante dos años cuando era un niño. Fue una figura de transición entre el Clasicismo y el Romanticismo.

El aumento en su reputación después de su muerte, el estudio de sus partituras ha sido una parte común de la educación de los músicos clásicos.

Ludwig van Beethoven, catorce años más joven que Mozart, valoró y estuvo profundamente influido por las obras de éste, al que conoció cuando era un adolescente. Algunas obras de Beethoven son comparables

directamente con las obras de Mozart y compuso cadencias (WoO 58) del Concierto para piano n.º 20 en re menor KV 466 de Mozart.

Beethoven escribió cuatro cuartetos (Op. 66, WoO 28, WoO 40 y WoO 46).

Otros ejemplos son las Variaciones para piano y orquesta Op. 2 de Frédéric Chopin sobre «Là ci darem la mano» de Don Giovanni (1827) y las Variaciones y fuga sobre un tema de Mozart de Max Reger (1914), basado en la Sonata para piano n.º 11 KV 331. Piotr Ilich Chaikovski compuso su Suite orquestal n.º 4 en sol, llamada «Mozartiana» (1887), como un tributo al compositor salzburgués.

2.4.4 Catálogo de obras para piano

Piano solo

1. Dieciocho sonatas para piano (más la transcripción de una para violín y piano).
2. Diecisiete sets de variaciones.
3. Dos fantasías (do menor y re menor).
4. Alrededor de 65 piezas de diferente estilo.

Para dos pianos o cuatro manos

1. Un set de tema y variaciones
2. Cinco sonatas para un piano a 4 manos.
3. Una sonata a dos pianos, 4 manos. Una fuga.

Piano: Música de Cámara

1. Doce tríos de cello, violín y piano.
2. Treinta y cuatro sonatas para violín y piano, más 5 fragmentos de sonata.

3. Dos cuartetos de cuerdas con piano.
4. Un quinteto, cuarteto de maderas con piano.
5. 27 Conciertos para piano y orquesta
6. Un rondó para piano y orquesta K.382 en Re mayor de 1782.
7. Un concierto para dos pianos y otro para tres pianos.

2.5 Análisis la Sonata para piano en Re mayor K476 (primer movimiento) de Wolfgang Amadeus Mozart

La Sonata para piano n.º 18 en re mayor, K. 576, también conocida como “Trompeta de caza”, escrita en Viena en julio de 1789. poco después del regreso del compositor de una gira de conciertos de Potsdam y Leipzig, por lo que esta obra está inspirada en la música de JS Bach.

Tiene forma ternaria A – B- A’ (Exposición-Desarrollo-Reexposición)

Exposición

Tiene dos ideas temáticas (I en la tónica y II en la dominante)

La primera idea temática empieza con anacrusa y sobre la tónica, la denominación de “Trompeta de Caza” se debe a que esta idea se presenta mediante intervalos de terceras y sextas disueltas sobre el acorde de re mayor en stacatto, que dan esta sensación.

La segunda idea temática está sobre la dominante, que debido a su factura y su carácter de cantábile y dulce, este material temático enriquece el contraste musical entre las dos ideas temáticas.

Desarrollo

Empieza sobre la tonalidad de La menor (dominante en tono menor) Está llena de entradas imitativas que, considerados individualmente, podrían haber venido de las

invenciones de Bach, utiliza modulaciones sobre las tonalidades de Si Bemol Mayor, sol menor y fa sostenido mayor.

Reexposición

Presenta nuevamente las dos ideas temáticas mostradas en la exposición de la obra en la tónica, característica fundamental de la forma Allegro de Sonata del Clasicismo.

CAPITULO 3

EL ROMANTICISMO

3.1 Definición

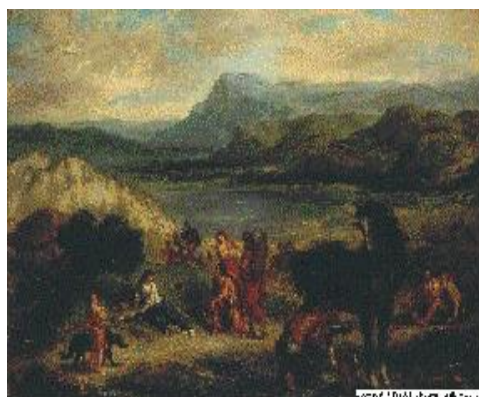
El término romántico se aplica con sentido descriptivo a un cierto tipo de arte, literatura y música, principalmente de principio del siglo XIX, que comparte una serie de características: individualismo, emoción abierta, dramatismo y afinidad con la naturaleza. El poeta Baudelaire lo define como "... intimidad, espiritualidad, color, aspiración hacia el infinito, expresados por todos los medios que permite el arte".

Por otro lado, resulta prácticamente imposible delimitar el momento exacto en que acaba el 'neoclasicismo' y da comienzo el 'romanticismo', y hay autores (Goya, Beethoven, Schubert, Boullée, Blake, etc.) que fácilmente podrían adscribirse a ambos períodos de manera indistinta.

3.2 El Romanticismo en las demás artes

La Pintura

Lo que más distingue a los pintores románticos es su afición por reflejar el paisaje, y en esa paisajística se suele intentar reflejar, como apunta Fritz Novotny, el ‘infinito’ y lo ‘inconmensurable’ ; este extremo se halla implícito tanto en las reflexiones de los teóricos, poetas y pintores como en los propios cuadros



Ovidio entre los Escitas (1859

DELACROIX (1798-1863):

La Escultura

Según Novotny, términos como ‘romanticismo’ o ‘realismo’ son difícilmente utilizables en sentido preciso para referirse a la escultura del siglo XIX. Sólo se puede hablar, en su opinión, de ‘romanticismo’ en un sentido literario, en relación con las temáticas elegidas por los escultores. Evidentemente, aquella filosofía sentimentaloides de la vida del primer romanticismo que se trasluce en la idea del Jardín Inglés también se reflejó en las esculturas incluidas en tales jardines, así como también en la escultura funeraria ; pero eso no era propiamente ‘escultura romántica’. Además, si entendemos por ‘romanticismo’, como en otros géneros artísticos, profundidad de contenido e independencia de los modelos del pasado, entonces hay que decir que la escultura de la época nunca se aventuró más allá de la esfera de lo subjetivo, es decir, de lo puramente narrativo.



El conde Ugolino y sus hijos

La Arquitectura

El estilo arquitectónico que caracteriza el período estudiado es el llamado Clasicismo Romántico, aparecido en Inglaterra y Francia desde mediados del siglo XVIII y que había sido presagiado en la obra de G.B. Piranesi. A partir de Burke, sin embargo, empezó a ponerse en entredicho la autoridad de los modelos clásicos: se comenzó a tener en cuenta variables tan primordiales como

la resistencia de los materiales ; comenzó, a partir de 1790, a experimentares con el empleo de metales (y también de cristal) en las estructuras de los edificios, en tres etapas, correspondientes al progresivo desarrollo tecnológico al compás de la Revolución Industrial



La Literatura

El 'Sturm und Drang' (tormentos y pasiones) fue un movimiento espiritual y literario alemán cuyo nombre procedía del drama homónimo de Klinger. Representó el culto al genio creador y la rebelión juvenil contra la rigidez de la Ilustración. Informó el período comprendido entre 1770 y 1790.

3.3 El Periodo Romántico Musical

Este movimiento artístico no se puede determinar exactamente en fechas, pero dentro de un orden mas o menos lógico, se puede decir que es una consecuencia de la política social y económica de la época posterior a la Revolución Francesa (1789). Las ideas básicas para esta ‘filosofía musical’ están sacadas de las mismas fuentes que las de todo el movimiento romántico, a saber, de los escritores del Sturm und Drang, para los cuales, efectivamente, la música era la expresión directa, sin concepto, de la emoción. Estas ideas, que ya se hallan presentes en filósofos como Fichte y Schelling, se plasman, en lo que a la música se refiere, en el pensamiento del famoso escritor E.T.A. Hoffmann (1776-1822), que hemos citado anteriormente, él mismo pianista, compositor y director de orquesta, para el cual el músico era algo así como un ‘sacerdote’, el único capaz de interpretar el jeroglífico de la naturaleza viviente, cuyo mensaje recibía en virtud de una especie de ‘poder mágico’. Sólo la música

podría, según él, hacer posible aquel postulado de Schlegel que decía: “Reunir en un solo haz todos los rasgos de la cultura”. En función de ese ideal evolucionaron las técnicas orquestales y la armonía a lo largo de todo el siglo XIX, quebrantando poco a poco el marco tonal ; la ‘obra de arte total’ que Wagner perseguía con sus óperas constituiría el escalón final de ese proceso.

Lo que conocemos como Escuela Romántica en música se presenta, siguiendo a Percy A. Scholes, como un movimiento que comienza con Weber y es retomado más tarde por Mendessohn, Schumann y Wagner en Alemania y Berlioz en Francia, junto con el franco-polaco Chopin y el húngaro Liszt, por citar sólo a primera figuras (músicos menos interesantes desde el punto de vista formal, como Rossini, Donizetti, Verdi –la ‘ópera romántica italiana’ en general- o incluso Paganini también forman parte de la misma concepción estética). Entre Weber y Mendelssohn se sitúa el período conocido por Biedermaier, cuya superficialidad y efectismo técnico concuerda en sus

características con el período pictórico del mismo nombre
Se supone que el romanticismo musical comenzó hacia el
año 1800, por lo cual algunos autores incluyen en la lista a
Beethoven y a Schubert

De hecho, los compositores románticos estaban
vivamente interesados por lo literario ; así, Weber y Wagner
se inspiraron en leyendas del Norte de Europa, Schumann
utilizó para sus composiciones motivos sacados de la
literatura romántica pseudo-filosófica de su época, “**Chopin
utilizó profusamente la obra del poeta polaco
Mickiewicz y Liszt ponía en música a Lamartine y a los
pintores románticos franceses. A esta impronta literaria
habría que añadir las ideas nacionalistas aparecidas en
Europa desde la época de las guerras napoleónicas ;
así, Weber, Schumann y Wagner intentaban plasmar ‘lo
alemán’, Chopin ‘lo polaco’, Liszt ‘lo húngaro’, y más
tarde se desarrollaría una rama romántica claramente**

‘nacionalista’, con compositores de la talla de Dvorák (Bohemia) o Grieg (Noruega).’’⁷ El movimiento romántico, en eterno enfrentamiento con las tendencias ‘formalistas’, se extendió hasta los albores del siglo XX con autores como Richard Strauss, Elgar, MacDowell, etc.

3.3.1 Características Generales

- Exaltación de las pasiones y sentimientos;
- Existe íntima comunicación con la naturaleza, y deseos de expresar heroísmo y determinar el amor tal cual es.
- Los cuatro medios favoritos: piano, orquesta, ópera y lied o canción;
- La situación del compositor cambia respecto a la consideración social: el músico es ídolo de los salones;

⁷ ROSEN, Charles, El piano, notas y vivencias. Ed. Alianza. Madrid, España, 2009, pp 19

- Nace la música ligera de salón para la diversión (vales, mazurcas, etc.);
- Virtuosismo del interprete como ídolo: piano (Liszt, Chopin), violín (Paganini);
- Preponderancia musical de Alemania y Austria, excepto la ópera italiana;
- Decae la música religiosa y de cámara;
- Especial unión de músicos y poetas (Chopin y George Sand);
- Organización de la educación musical en escuelas y conservatorios (Mendelssohn fundó el conservatorio de Leipzig);
- La melodía es apasionada e intensa, sobre bases populares, generalmente con acompañamiento;
- El ritmo es libre y complejo: hay nuevas tonalidades y cromatismo con fines expresivos;
- Predilección por las pequeñas formas pianísticas libres, generalmente de un solo movimiento (preludio, fantasía, balada, momentos musicales);

- Nacen formas sinfónicas: el poema sinfónico y la obertura de concierto;
- Popularidad de la opera(Wagner, Verdi), que desemboca en el drama Wagneriano;
- Nace el ballet moderno
- Hay impresionante desarrollo del virtuosismo instrumental.
- La orquesta aumenta en el numero de instrumentos integrantes;
- El instrumento favorito entre la burguesía es el piano, ya que hay perfeccion de técnica.

3.4 Frederick Chopin



“Toda dificultad eludida se convertirá más tarde en un fantasma que perturbará nuestro reposo”

Frederick Chopin

3.4.1 Biografía

Frédéric Chopin nació a Zelazowa Wola (Polonia) el 1 de marzo de 1810 de un padre Francés y de una madre polaca. Comienza su educación musical para seis años, compone su primera obra a siete años y hace su primera aparición en público de ocho años. El pequeño prodigio se

presenta en los Diarios de Varsovia y se convierte en una atracción rápidamente entonces de recepciones aristocráticas. A ir de 1826, sigue estudios de músicas a la escuela de música de Varsovia dirigida por José Elsner que escribirá en un informe a "Chopin, Fryderyk, estudiante de 3.º año, talento excepcional, ingeniería musical." En 1830, Chopin deja Polonia para instalarse en Viena, luego el año siguiente en París. Esta salida de Polonia dio un nuevo impulso a su talento de compositor y las obras como el Scherzo N°1 o los doce estudios del opus 10. La vida parisina le conviene perfectamente y vive cursos que da a alumnos de la aristocracia polaca y francesa.

Se convierte en el amigo de Franz Liszt, Berlioz o Eugène Delacroix y, a nivel enamorado, después de unos grandes decepciones encontrado ante Maria Wodzinski, se convierte en el amante de George Sand que le aportará una ternura extraordinaria así como de los cuidados calurosos y maternos. El invierno 1838/39 que el par pasa sobre la isla de Mallorca vuelve seriamente a enfermo

Chopin que muestra señales de una tuberculosis que no lo dejará ya. A su vuelta en Francia el par se instala al pazo de George Sand a Nohant. Durante este período, Chopin se abre completamente en su arte y compone todas las más bonitas obras de su directorio. Por más en más enfermo,

“Chopin decide dejar a George Sand en 1847, pero esta decisión le rompe el corazón y a datar de esta separación hasta a su muerte dos años más tarde, el 17 de octubre de 1849, lo ilustra compositor solo escribirá algunas miniaturas”⁸

Enterrado al cementerio Père-Lachaise en París, se instaló su corazón, retirado de su cuerpo después de su muerte, se colocó en una urna y sobre un pilar en la iglesia Santa-Cruz a Krakowskie Przedmiescie. L'oe de Chopin se escribe para, o alrededor, del piano y permite hoy aún aujourd' a joven pianista hacer su gama sobre composiciones extraordinario.

⁸ CHIANTORE, Luca, Historia de la Técnica Pianística. Ed. Alianza. Roma, Italia, 2007, pp 145

3.4.2 Su estilo musical

La melodía de los operistas italianos, con Bellini en primer lugar, y el folclor de su tierra natal polaca, evidente en sus series de mazurcas y polonesas, son otras influencias que otorgan a su música su peculiar e inimitable fisonomía.

No se puede concebir el piano Chopin y Liszt: quizás los dos eslabones más imprescindibles y determinantes de la historia de la técnica del piano. Es increíble como de por sí solos y en "una sola vida" pudieron avanzar tanto en la técnica pianística, tal que a partir de ellos apenas si ha cambiado dicha técnica. De hecho los 24 estudios de Chopin son la "biblia del piano" aún en nuestros días y probablemente durante varios siglos más. Se dice que quien sea capaz de tocarlos en el orden en que están escritos y a la velocidad que están escritos, es capaz de tocar cualquier cosa.

Se cometería una tremenda injusticia si pensáramos que sólo innovaron en la "mecánica pianística". Al referirnos a "técnica pianística" nos referimos tanto a "mecánica pianística" como a "interpretación". ***“Chopin era un compositor muy constante: normalmente todas sus composiciones son siempre interesantes, sin excepciones.”⁹***

3.4.3 Catálogo de obras para piano

Rondó Op. 1, para piano, en Do menor (1825), Allegro

Variaciones Op. 2, para piano y orquesta, en Si bemol mayor, sobre "Là ci darem la mano" de la ópera "Don Giovanni" de W. A. Mozart (1827)

Introducción y polonesa brillante Op. 3, para cello y piano, en Do mayor (1830)

⁹ CASSELLA, Alfredo, El piano. Ed Ricordi, Buenos Aires, Argentina, 1980, pp 63

Rondó (À la Mazur) Op. 5, para piano, en Fa mayor (1826),

Vivace

Cuatro Mazurcas Op. 6, para piano (1830-31)

Cinco Mazurcas Op. 7, para piano (1831)

Trío Op. 8, para piano, violín y cello, en Sol menor (1829)

Tres Nocturnos Op. 9, para piano (1830-31)

Estudios Op. 10, para piano (1829-32)

Concierto Op. 11, para piano y orquesta, en Mi menor
(1830)

Variaciones Op. 12, para piano, en Si bemol mayor, sobre
Je vends des scapulaires de la ópera Ludovic de Ferdinand
Hérold y F. Halévy (1833)

Gran Fantasía sobre Melodías Polacas Op. 13, para piano
y orquesta, en La mayor (1828-29)

Gran Rondó de Concierto (Krakowiak) Op. 14 en Fa mayor
(1828)

Tres Nocturnos Op. 15, para piano (1830-33)

Rondó Op. 16, para piano, en Mi bemol mayor (1832-34),
Andante - Allegro vivace

Cuatro Mazurcas Op. 17, para piano (1830-33)

Gran Vals Brillante Op. 18, para piano, en Mi bemol mayor
(1833), Vivo

Bolero Op. 19, para piano en La menor (1833)

Scherzo n.º 1, Op. 20, para piano, en Si menor (primera
versión de 1831; revisado en 1834-35), Presto con fuoco

Concierto Op. 21, para piano y orquesta, en Fa menor
(1828-30)

Andante spianato y Gran Polonesa brillante Op. 22, para
piano y orquesta (o piano solo), en Mi bemol mayor (1830-
31, Polonesa; 1834-35, Andante)

Balada n.º 1, Op. 23, para piano, en Sol menor (primera
versión de 1831; revisada en 1834-35)

Cuatro Mazurcas Op. 24, para piano (1833-36)

Estudios Op. 25, para piano (1835-37)

Dos Polonesas Op. 26, para piano (1834-35)

Dos Nocturnos Op. 27, para piano (1834-35)

24 Preludios Op. 28, para piano (primeros esbozos, 1836; composición del ciclo, 1838-39)

Impromptu n.º 1, Op. 29, para piano, en La bemol mayor (1837), Allegro assai quasi Presto

Cuatro Mazurcas Op. 30, para piano (1835-37)

Scherzo n.º 2, Op. 31, para piano, en Si bemol menor (1835-37), Presto

Dos Nocturnos Op. 32, para piano (1836-37)

Cuatro Mazurcas Op. 33, para piano (1837-38)

Tres Valses Op. 34, para piano (Grandes Valses Brillantes)

Sonata Op. 35 para piano, en Si bemol menor

Tercer movimiento (Marcha fúnebre, 1836-37. Resto de movimientos, compuestos en 1839)

Impromptu n.º 2, Op. 36, para piano en Fa sostenido mayor
(1839), Andantino

Dos Nocturnos Op. 37, para piano

Balada n.º 2, Op. 38, para piano, en Fa mayor/La menor
(primera versión, 1836; revisada en 1839)

Scherzo n.º 3, Op. 39, para piano, en Do sostenido menor
(1839), Presto con fuoco

Dos Polonesas Op. 40, para piano (1838-39)

Cuatro Mazurcas Op. 41, para piano (1838-39)

Vals Op. 42, para piano, en La bemol mayor (1840)

Tarantella Op. 43, para piano, en La bemol mayor (1841)

Polonesa Op. 44, para piano, en Fa sostenido menor
(1841)

Preludio Op. 45, para piano, en Do sostenido menor (1841),
Sostenuto

Allegro de Concierto Op. 46, para piano, en La mayor
(primeros esbozos ,como 3er concierto, 1832;
reelaboración, 1841)

Balada n.º 3, Op. 47, para piano en La bemol mayor (1841)

Dos Nocturnos Op. 48, para piano (1841)

Fantasía Op. 49, para piano, en Fa menor/La bemol mayor
(1842)

Tres Mazurcas Op. 50, para piano (1841-42)

Impromptu n.º 3, Op. 51, para piano, en Sol bemol mayor
(1842), Tempo giusto

Balada n.º 4, Op. 52, para piano, en Fa menor (1842)

Polonesa Op. 53, "Heroica", para piano, en La bemol mayor
(1842)

Scherzo n.º 4, Op. 54, para piano en Mi mayor (1842),
Presto

Dos Nocturnos Op. 55, para piano (1843)

Tres Mazurcas Op. 56, para piano (1843)

Berceuse Op. 57, para piano, en Re bemol mayor (1844)

Sonata Op. 58, para piano, en Si menor (1844)

Tres Mazurcas Op. 59, para piano (1845)

Barcarola Op. 60, para piano, en Fa sostenido mayor
(1845-46)

Polonesa-fantasía Op. 61, para piano, en La bemol mayor
(1845-46)

Dos Nocturnos Op. 62, para piano (1846)

Tres Mazurcas Op. 63, para piano (1846)

Tres Valses Op. 64, para piano (1846-47)

Sonata Op. 65, para piano y violoncello, en Sol menor
(1846-47)

Obras Póstumas

Partitura autógrafa de Chopin de su Trío Op. 8 en Sol menor para piano, violín y cello (1829).

Sonata Op. 4, para piano, en Do menor (1827-28)

Fantasía-Impromptu Op. 66, para piano, en Do sostenido menor (1834), Allegro agitato

Cuatro Mazurcas Op. 67 para piano

Cuatro Mazurcas Op. 68 para piano

Dos Valses Op. 69 para piano

Tres Valses Op. 70, para piano

N.º 1 en Re menor (1825)

Nocturno, Marcha fúnebre y Escocesa Op. 72 para piano

Rondó Op. 73 para piano, Veloce - Sostenuto e legato

Diecisiete Canciones, Op. 74

3.5 Análisis de la Polonesa-Fantasía Op.61 para piano de Frederick Chopin

La Polonesa-Fantasía, Op. 61 n.º 7 en La bemol mayor (Polonaise-Fantaisie en francés) es una pieza para piano solo compuesta por Fryderyk Chopin y publicada en el año 1846. La Polonaise-Fantaisie está dedicada a Madame A. Veyret ("à Mme. A. Veyret"). Esta Polonesa-Fantasía tardó en ganarse el reconocimiento de los músicos y de la crítica, debido a su complejidad armónica y a su forma musical intrincada. Arthur Hedley fue uno de los primeros críticos en hablar a su favor. En 1947 escribió que la pieza "trabaja en la imaginación del oyente con un poder de sugestión solamente igualado por la Fantasía en Fa menor o por la Balada n.º4". Sin embargo, pianistas como Arthur Rubinstein, Claudio Arrau y Vladimir Horowitz ya habían incluido la Polonesa-Fantasía en sus programas desde hacía ya varias décadas.

“La obra está profundamente "en deuda" con las polonesas por su métrica, gran parte de su ritmo y por parte también de su carácter melódico, pero la fantasía es el modelo en el que se basa la forma de la pieza.”¹⁰

Entre los paralelismos con la Fantaisie en Fa menor, del Op. 49, se pueden encontrar la tonalidad principal de la pieza, La bemol mayor; la tonalidad de su parte central más lenta, Si mayor; y el motivo musical descendente de la cuarta parte. El tempo inicial es allegro maestoso, y en la sección central lenta se indica Più lento. Tiene una duración de unos trece minutos.

La Polonesa-Fantasía tiene mucho en común con las baladas, pero aún conserva la forma básica de baile y los ritmos ternarios característica de la polonesa. Una larga introducción y la improvisación da lugar a la presentación inicial del material polonesa. Esta sección no es una

¹⁰ NEHAUS, Heinrich, El arte del Piano. Ed. Real Musical, Madrid, España, 1987, pp 52

sección de baile típico divididos en grupos frase estructurada. En cambio, Chopin presenta un tema de estilo polonesa que se somete a la variación continua y permanente y el desarrollo. El efecto, sobre todo en las armonías complejas y frecuentes cambios de clave, es uno de una improvisación auto-generación. A diferencia de todas las polonesas anterior, no hay duplicación de material literal. Esta sección de largo y apasionado con el tiempo conduce a la lenta, lírica e introspectiva central Lento. Toda esta sección representa el trío habitual, pero como no hay repetición real, no puede ser considerado como tal. El Lento comienza con una melodía sostenida, acordes a una parte de bajo ricamente melódica. Esto conduce a un pasaje que es un retorno a la naturaleza polonesa, pero el nuevo material. Una cadencia con trinos doble a su vez lleva a una repetición parcial de la Introducción y la presentación final brillante en el tema Lento. El material principal polonesa nunca es total.

A pesar de que conserva algo de la estructura ternaria

de baile, el efecto de la Polonesa-Fantasía es de una improvisación orgánica que crece y se desarrolla a un clímax y no como una danza con sus secciones establecidas y repeticiones. Esta característica coloca formalmente con las baladas, aunque el material principal y el impulso rítmico son más claramente-como la polonesa. Este es un trabajo extraordinariamente complejo y con visión de futuro. El tipo de variación continua que Chopin utiliza aquí, así como el uso del cromatismo como recurso armónico, anticipando las técnicas de Wagner y Mahler. A pesar que su estructura no está fácilmente delimitada, la Polonesa-Fantasía permanece como una de las piezas más grandes y complejas de Chopin.

Es una obra fascinante, por la dificultad para alcanzar un resultado técnico pianístico y meritorio del romanticismo y, sin duda, uno de los logros más extraordinarios de Chopin. **“Probablemente la opinión más unánime esté con las versiones de Rubinstein, aunque otros intérpretes ya desaparecidos como Samson François,**

Dinu Lipatti, Vladimir Horowitz, Alfred Cortot y el propio Rachmaninoff, o los actuales Mauricio Pollini, Murray Perahia, Marta Algerich, Maria Joao Pires o Vladimir Ashkenazy tienen interpretaciones de grandísima altura.”¹¹

Un pianista excepcional es el polaco Krystian Zimerman, quien tiene pocos discos grabados pero cada uno de ellos es de referencia. Personalmente le recomiendo a Krystian Zimmermann (sobre todo Baladas). Luego estan los "especialistas" Paderewsky (que hizo la revisión en partitura de toda su obra) cuyas grabaciones son de muy mala calidad debido a la antigüedad y Cortot (que revisó casi toda su obra). Estos dos son referencia absoluta para todo pianista al menos desde el punto de vista de las partituras.

¹¹ LEIVALLANT, Denisse, El arte del Piano. Ed. Labor, París, Francia, 1997, pp 60

CAPITULO 4

LA MÚSICA LATINOAMERICANA

4.1 Definición

El término música latinoamericana, o su apócope música latina, se emplea popularmente para englobar diferentes ritmos y músicas de América Latina y del Caribe.

Este término se empezó a utilizar partir de los años 1950 en los Estados Unidos para referirse a los ritmos musicales típicos de America Latina, buscando una diferenciación entre la los estilos de origen afroamericano de los afrolatinoamericanos. En este sentido, se considera que hacen parte de la música latina, un gran número de géneros: merengue, bachata, salsa, rumba, bossa nova, la cumbia, el flamenco, el tango, el fado, la milonga, el rock latino; desde la música norteña de México a la sofisticada habanera de Cuba, desde las sinfonías de Heitor Villa-Lobos a los sencillos sonidos de la quena. El único elemento en común que tienen estas músicas es el uso de

los idiomas latinos, predominantemente el español y el portugués de Brasil, aunque en este último país se prefiere el termino música de América Latina.

4.2 Características Generales

En su forma más generalizada, la música latina se corresponde a los bailes y músicas populares originarios de América latina o que simplemente son interpretadas en español.

Aceptando la definición popular, se puede decir que existen diversos estilos de música latina en el continente americano, En los cuales predomina en diferente grado elementos musicales europeos, africanos o indígenas. En el pasado, varios autores habían sugerido posiciones extremas, como que la música latina está privada de la influencia africana, o por el contrario, que es puramente africana y carece de elementos indígenas y europeos. Hoy en día, está generalmente aceptado que los ritmos latinos

son sincréticos. Específicamente, las formas españolas de composición de canciones, los ritmos africanos y la armonía europea son partes importantes de la música tropical latina, así como de los géneros más modernos como el rock, el heavy metal, el punk, el hip hop, el jazz, el reggae

La décima, forma de componer canciones de origen español en donde hay diez líneas de ocho sílabas cada una, fue la base de muchos estilos de canciones latinoamericanas. La influencia africana es, asimismo, central en los ritmos latinos, y es la base de la rumba cubana, la bomba y la plena de Puerto Rico, la cumbia colombiana, el samba brasileña, la marimba ecuatoriana y de varios estilos peruanos como el festejo, el landó, el panalivio, el socabón, el son de los diablos o el toro mata. En Perú hay regiones donde la influencia musical africana se entremezcla con la gitana. Ejemplos de esto se hallan por todo el norte y centro del país en ritmos tales como la zamacueca, la marinera y la resbalosa. Uno de los

mestizajes musicales más raros, la influencia afrogitana se nutre de la cultura andina, dando origen a ritmos como el tondero, la cumanana y el vals peruano. En Argentina, la influencia africana tuvo muchísimo que ver en la formación de ritmos tales como: la Chacarera, el Malambo, la Payada, el Tango, la Milonga (campera y urbana); y por supuesto, el Candombe argentino y sus variantes (el afroporteño, el afrolitoraleño, etc.).

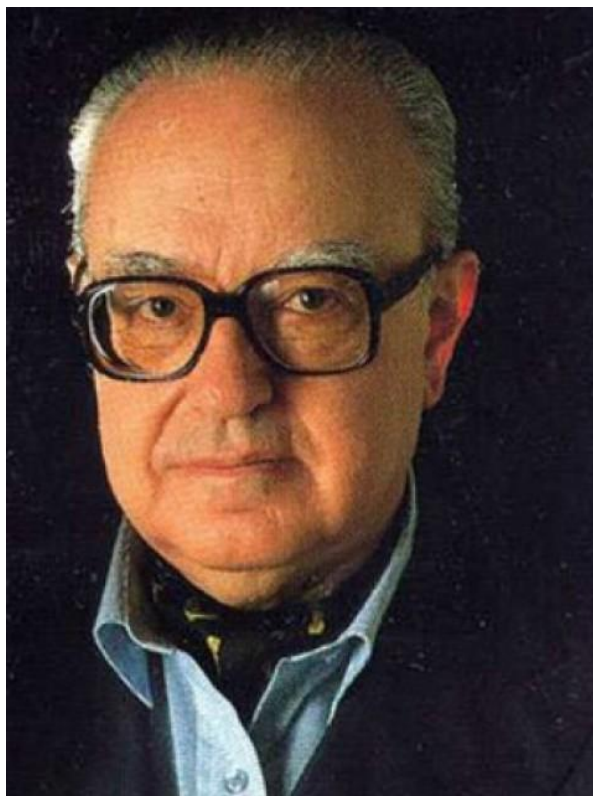
Otros elementos musicales africanos son más prevalentes en la música religiosa de tradiciones sincréticas y multifacéticas, como el candomblé brasileño y la santería dominicana y cubana.

“La síncopa, técnica musical en donde se prolonga el sonido de una nota de un compás, es otra característica de la música latinoamericana”¹² . El énfasis africano en el ritmo también se heredó, y se expresa mediante la primacía dada a los instrumentos de

¹² ROSEN, Charles, El piano, notas y vivencias. Ed. Alianza. Madrid, España, 2009, pp 54

percusión (que en conjunto se conocen como "percusión latina"). El estilo de llamada y respuesta es común en África, y también está presente en la música de América Latina.

4.3 Alberto Ginastera



“La música es el arte más directo, entra por el oído y va al corazón... Es la lengua universal de la humanidad.”

Astor Piazzolla

4.3.1 Biografía

Compositor argentino, nació en Buenos Aires el 11 de abril de 1916 murió el 25 de junio de 1983. Cuando tenía 12 años entró en el Conservatorio Williams. En 1934 obtuvo su primer premio de "El Unisono" Asociación.

Obtuvo muchos importantes tales como "Escuela canción argentina", cuatro premios nacionales, tres premios municipales, Bicentenario Premio Cinzano, el Fondo Nacional para el Premio Anual de Arte, etc

En cuanto a sus actividades académicas era un miembro del Conseil Intemacional de la Música (UNESCO), miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes en Argentina, Miembro Honorario de la Academia Americana de las Artes y las Ciencias, Miembro Honorario de la Facultad de Música Ciencias y Artes (Universidad Nación al Chile), miembro de la Asociación de Compositores de Chile, y miembro honorario de la Academia de Música Brasileña.

Fue el Decano y Profesor Honorario de la Facultad de Ciencias de la Música y las Artes (Universidad Católica Argentina), y profesor de la Universidad de La Plata. En 1968 la Universidad de Yale le otorgó un doctorado Honoris Causa.

Ginastera uno de los principales representante del nacionalismo musical argentino. Compuso tres óperas, ballets, cinco obras orquestales, un concierto para arpa, dos conciertos para piano, dos conciertos para violonchelo, un concierto para violín, dos obras del coro, cantatas, obras para piano, voz, órgano, flauta, guitarra, y música de cámara. También compuso la música para el teatro y para once películas. Su repertorio total contiene cincuenta y cinco obras, siendo perfeccionista y meticuloso que como él, muchas de ellas se retiraron de su catálogo.

4.3.2 Su estilo musical

Ginastera logró una síntesis contundente con estética muy personal y un mensaje universal, uniendo lo primitivo y lo moderno, la tradición con la vanguardia, lo americano con lo europeo, la destrucción con la creación.

**“Ginastera dividió su obra en tres etapas estilísticas :
nacionalismo objetivo, nacionalismo subjetivo y**

neoexpresionismo. Con posterioridad, el lenguaje de Ginastera abandonó los ritmos y las melodías de su tierra para integrar técnicas como el dodecafonismo, la aleatoriedad y la microtonalidad. También es influenciado por Stravinsky y, en menor medida, de Bartok y Falla.”¹³

Se puede distinguir un cambio estético a partir de la composición sinfónica *Popol Vuh* Op. 44, que marca una cuarta etapa a la que se podría llamar americanismo subjetivo o neo-expresionismo americano.

La interpretación de estos períodos desde una perspectiva estética es bastante simple. Primariamente, desde un contacto directo con la música folklórica argentina, se va alejando de la observación anecdótica, para luego hacerla parte de un lenguaje personal y más complejo, hasta reducirla a la mínima expresión. Finalmente recurre al elemento americano, imponiéndose al lenguaje europeo sin

¹³ LEIVALLANT, Denisse, *El arte del Piano*. Ed. Labor, París, Francia, 1997, pp 92

desistir de éste. Es de destacar, que no siempre hay referencia folklórica en su música, sobre todo en la tercera etapa.

Desde una perspectiva psicológica se puede deducir que, después de una apreciación un tanto inocente de la cultura argentina, Ginastera se adentra cada vez más en un mundo histórico complejo, que es su propia historia y que no se limita a la Argentina. Termina descubriendo no sólo a la América mágica, secreta y herida, sino también, a la definición de su propia persona gritando una cultura que no quiere callar.

4.3.3 Catálogo de obras para piano

Danzas argentinas , Op. 2 (1937)

Milonga , Op. 3

Tres Piezas, op. 6

Malambo Op. 7 (1940)

"Pequeña Danza" del ballet Estancia, op. 8

Doce Preludios Americanos op. 12 (1944)

Suite de danzas criollas, op. 15 (1946)

Rondó Sobre Temas infantiles argentinos, op. 19 (1947)

Sonata para piano N^o 1, op. 22 (1952)

Sonata para piano N^o 2, op. 53 (1981)

Sonata para piano N^o 3, op. 54 (1982)

Piezas Infantiles (1934)

Danzas argentinas Para los niños

Toccata para piano (1970)

4.4 Análisis de la obra para piano: “Malambo” de Alberto Ginastera

El malambo es una danza ejecutada solamente por hombres en verdaderos torneos de destreza del zapateado.

Sobre la base armónica típica, Malambo op. 7 (1940) se va

generando tensión, incluyendo cada vez más elementos. A modo de sello identificatorio del criollismo argentino, utiliza en la apertura como acorde simbólico, las notas generadas por las cuerdas al aire de la guitarra, y va estar de referencia en muchas de sus obras en los diferentes períodos.

En un principio el instrumento típicamente utilizado para el malambo fue (y sigue siendo) la guitarra. Al expandirse por argentina fue que el malambo incorporó otros instrumentos según la región en que recaía. ***“En el norte argentino se incorporó el bombo (instrumento de percusión), en la zona litoral es muy popular el "fuelle" (bandoneón y/o acordeón), en la zona chaqueña donde el violín es muy estimado”.***¹⁴ Actualmente las diferencias de regiones no son casi tenidas en cuenta, generalizándose el uso de instrumentos en todo el país e incluso incluyéndose nuevos, como la quena y la flauta.

¹⁴ GORDON, Stewart, Técnicas Maestras de Piano. Ed. Acteón, Barcelona, España, 2010, pp 72

Lo esencial de la música del malambo es un esquema rítmico utilizando el compás de 6/8.

Es una obra que tiene 4 partes: Introducción, A, A' y Coda.

Las partes A y A' utiliza el mismo tema con variación.

De carácter netamente modal, existe una simetría armónica entre los acordes de esta obra, razón por la cual en algunos pasajes en especial en la coda su sonoridad es politonal. Se podría decir que su armonía está en una modalidad especial de La.

Tiene influencia de los clówsters muy típicos de la obra de Bartok.

Rítmicamente utiliza con mucha frecuencia la síncopa y el contratiempo.

Considero importante señalar el uso del tritono en la mano izquierda, en la función de acompañamiento mediante la base de la escala modal planteada en esta obra.

En cuanto a la dinámica, como elemento expresivo de la música, en cada sección exige al intérprete una buena planificación del crescendo ya que cada una tiene 100 compases hasta llegar al ff(fortísimo) o al f(forte), siendo muchos compases y se debe lograr el clímax mesuradamente.

Es utilizado todo el diapasón del instrumento, lo que enriquece el timbre de la obra, y aunque técnicamente no es tan difícil de ejecutar, presenta las complejidades rítmicas y la organización y la conducción dinámica para su realización musical.

CONCLUSIONES

Estas obras que conforman mi recital de grado, han sido escogidas del amplio repertorio pianístico abarcando cuatro estilos musicales: Barroco, Clásico, Romántico y Música Latinoamericana, de los cuales he adquirido un desarrollo pianístico dada la formación académica recibida.

Estas obras planteadas en esta tesina, deben ser trabajadas por estudiantes, futuros intérpretes con el objetivo de lograr criterios estilísticos de interpretación.

Sugiero que para alcanzar un alto grado pianístico musical es necesario realizar un trabajo técnico minucioso desde los inicios de la enseñanza de este instrumento.

BIBLIOGRAFÍA

Libros:

- ARIZAGA, Claudio, *Luis Humberto Salgado “El Hombre”*. Ed. Don Bosco, Quito, Ecuador, 1999
- BEETHOVEN, Ludwig van. Klaviert Sonaten Band II. G Henle Verlag. München 1980.
- CASSELLA, Alfredo, *El piano*. Ed Ricordi, Buenos Aires, Argentina, 1980
- ECO, Luis Humberto, *Como se hace una tesis*, Ed. Ceac, Barcelona, España, 1982
- LEIVALLANT, Denisse, *El arte del Piano*. Ed. Labor, París, Francia, 1997
- NEHAUS, Heinrich, *El arte del Piano*. Ed. Real Musical, Madrid, España, 1987
- VARIOS AUTORES. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana. Tomos I-II-III. Ediciones CONMUSICA, Quito –Ecuador 1999.

Realizado por: Darío Bueno Escobar

- GORDON, Stewart, Técnicas Maestras de Piano. Ed.
Acteón, Barcelona, España
- ROSEN, Charles, El piano, notas y vivencias. Ed.
Alianza. Madrid, España
- CHIANTORE, Luca, Historia de la Técnica Pianística.
Ed. Alianza. Roma, Italia, 2007

Web:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=187858>

http://www.portalplanetasedna.com.ar/una_mente.htm

<http://www.classy-piano.com/el-piano/historia-del-piano/>

<http://bach2411111.blogcindario.com/2006/01/00006-historia-del-piano.html>

<http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/>

<http://agenda.universia.cl/unab>